

Priedas

Supplement

Vita GRUODYTĖ

– erdvė, laikas, gamtos elementai –
Justės Janulytės „Smėlio laikrodžiai“

Dėmesys garsinei erdvei paženklino visą XX a. muzikos estetikos raidą. Garsinės erdvės – savarankiškos kūrinio dimensijos – svarba pradėjo ryškėti Edgard'o Varèse'o agresyvių garso efektų kūriniuose, Aloiso Habos mikrotonaliniuose labirintuose, Pierre'o Boulezo ir Karlheinzo Stockhauseno serijinėse konstrukcijose, matematiškai apskaičiuojamose Iannio Xenakio masėse, skirtingo tankio Györgi Ligeti sluoksnių kontinuumuose, Giacinto Scelsi atskiros, „apvalaus“, ekspresijos prasme autonominio garso erdvinėse išraiškose, Helmuto Lachenmanno aritminėse šnaresių ir švilpesių drobėse. Spektrinė, akusmatinė ir elektroakustinė XX a. antros pusės muzika paskatino dar rafinuotesnes garso erdvės parametro realizacijas, XXI a. virtusias kompleksiniais multimedijais kūriniais, radikaliai pakeitusiais estetinių vertybių skalę.

Preambulė

Justė Janulytė seka kompozitoriaus Ryčio Mažulio pėdomis. Mažulis pastūmėjo mikrotonalinio kanono techniką, o svarbiausia – jos percepciją, į gana ekstremalius mūsų suvokimo paribius, tuo praplėsdamas – be agresijos – klausytojų jautrumo garsui ribas. Jo muzikai dažnai taikomas hermetiškumo epitetas šiuo atveju pasako tik tai, kad minimalių pokyčių garsinė tėkmė reikalauja maksimalios audityvinės koncentracijos tam, kad būtų iki galo įvertintas jos niuansų subtilumas. Šis subtilumas ir, sakytume, jautrumas garsui, svarbus, beje, ir kompozitorės Onutės Narbutaitės kūryboje, yra vienas pagrindinių Janulytės muzikos ypatumų.

2010-aisiais sukurtas multimedijinis kompozitorės kūrinys „Smėlio laikrodžiai“, kurį atliko daugelis šiuolaikinės muzikos festivalių¹, yra vienas įdomesniųjų pastarųjų metų lietuvių kompozitorių kūrinių, į dabartinę lietuvių muziką įnešančių tam tikro naujumo. Tai ir bandysime čia aptarti.

Būdama monochromatikos – tos pačios šeimos instrumentams rašomos muzikos – adeptė, kompozitorė pratęsia estetinę XX a. meno kūrinių – ne tik muzikos – pakraipą, kuriai svarbios fizinės naudojamos medžiagos savybės, jos

(paviršiaus) nelygumai, tekstūrų ir tankių variacijos, tariamai vientisos ir monotoniškos (monolitiškos) visumos niuansai, vibracijos ir smulkiausi pokyčiai. Svarbiausi šio mąstymo ir šios estetikos pradininkai muzikoje buvo Ligeti, Xenakis ir Scelsi. XX a. dailėje, pradedant Kazimiro Malevičiaus juodoju kvadratu, – visa monochrominių autorių plejada. Šių kelių įtakų – garso masės suvaldymo (Xenakis), sonorinio fluido dinamikos ir kontinumo (Ligeti), fizinio garso poveikio (Scelsi), garso aiškumo užmaskavimo pašaliniais triukšmais (Lachenmannas), politempinių kanonų ir mikrotonalinės muzikos (Mažulis) veikiama Janulytė kuria savitą stilistiką.

Mano < ...> įvykiai labai paprasti, <...> ir vyksta taip lėtai, tarsi būtų stebimi pro didinamąjį laiko stiklą. Vargu ar pavyktų juos perteikti sąmoningai dramatiniais judesiais, dinamika, tembrai ar virtuoziška retorika. Dėl to išoriškai mano kūryba labai vienybė: nuotaikos ir retorika giminingos, beveik visų mano kūrinių sudėtyje monochrominės (net ir tuomet, kai naudojami skirtingi instrumentai ar balsai, jie nėra individualizuojami, bet lydomi į tembrines amalgamas), idėjos dažniausiai kilusios iš vizualių pojūčių. (Janatjeva, 2005–2006)

Dažniausiai tai monoteminiai kūriniai, išreiškiantys vieną idėją, vieną konceptą, vieną patyrimą, vieną ekspresiją. Naudodama tos pačios šeimos instrumentus, kompozitorė tokį ansamblį traktuoja kaip „utopinį solinį instrumentą“, kuris pasitelkus elektroniką (*gyvają* elektroniką) įgyja plačias garso manipuliavimo galimybes, subtilią nepertraukiamos garso tėkmės tembrų kaitą ir stiprų fizinį bei emocinį poveikį. Jei pridėtume hedonistinę šios muzikos savybę, turinčią polinkį į „moterišką“ estetiką, išryškėjančią per neagresyvių garso atmosferų paiešką ir ekstremalų tekamumą, taip pat multimedijos svarbą (vaizdo ir garso lygiavertiškumą kūrinio konstrukcijoje), kuri čia yra ne šalutinis, o integralus kūrinio elementas, galėtume sakyti, kad esame gana individualaus stiliaus gimimo liudytojai.

Dar kartą apie menų sintezę

Šio stiliaus originalumas – ne jo sudedamųjų elementų naujumas, o savita jų jungtis. Tai būdinga visai šiuolaikinei, savo prigimtimi koliažinei estetikai, ieškančiai ne naujumo (modernizmo bruožas), o savitos jau egzistuojančių elementų sintezės (post- ir postpostmodernizmas). Taigi autorė renka skirtingos prigimties priemones, pajungdama jas pagrindinei kūrinio idėjai. Tariamasi, kai kurių jos opusų garsinio rezultato paprastumas (jį siečiau veikiau su noru maksimaliai išgryninti pagrindinį, gelminį garsinį judesį – gestą, esantį visų jos kūrinijų pagrindu) gali priminti neužrašytą, suimprovizuotą multimedijos akciją ar instaliaciją („Kvėpuojanti muzika“), kuri tam tikrai akademinėi Vakarų Europos terpei (pavyzdžiui, prie fundamentalaus mąstymo prisirišusiai vokiškajai) galėtų pasirodyti nepakankamai „solidi“. Tai patvirtina tik tai, kad XXI a. jau realiai, ne vien intencijomis, nebeliko jokių ribų tarp skirtingo pobūdžio ir stilstikos muzikinių (ir ne tik) žanrų. Lengvojoje ir popmuzikoje galima atrasti beveik klasikinių orkestruočių, šiuolaikinėje akademinėje – beveik improvizacijų, eksperimentinėje – solidžiai sukonstruotų partitūrų, improvizacinėje – kompleksinio mąstymo, o avangardinėje – beveik gatvės meno ir stulbinamo primityvumo. XXI a. visas menines išraiškas įtraukė į bendrą kūrybinį sūkurį, kuriame fotografija, videomenas, šokis, akustiniai, elektroniniai garsai, skulptūra, dizainas etc. gali būti naudojami tik kaip sudedamosios tam tikros kūrybinės idėjos detalės, pasirenkamos tarytum menų didcentryje ir derinamos individualizuotomis jungtimis. Todėl mūsų laikas yra smarkiai paženklintas globaliu, universaliu, erdviu, architektūriniu mąstymu, galinčiu organiškai suvienyti skirtingas menines idėjas, mąstysenas, technikas ir išraiškas, kad būtų gauta nauja estetinė kokybė.

Ne tik kūrybinis Janulytės mąstymas, bet ir kūrybinė genezė turi tvirtas istorines ištakas. Jai svarbūs universalūs fenomenai primena Varėse'ą, kuris muzikinio įkvėpimo sėmėsi kontemplanodamas žvaigždes arba žavėdamasis matematinių formuliu poezija. Varėse'ui muzika turėjo pirmausia fizinį aspektą – tai, kas suvirpina orą: „Garsinės medžiagos viduje būti akustinės vibracijos dalimi“ (Ballif, 1985, p. 6). Apie muziką kaip apie tarpusavyje sąveikaujančių jėgų sistemą – kaip energetinį fenomeną – mąstė Claude'as Debussy, o vėliau ir visa XX a. antros pusės elektroakustinės muzikos kompozitorių karta; kompozitorė neabejotinai pritarė ir Ligeti, maniusiam, kad „moksliniai duomenys gali sužadinti meninę vaizduotę ir mąstymą ir turėti vaisingiausią įtaką kuriant naują vizualų meną ir naują muziką. Toks menas pagaliau atitiks mūsų laikų dvasios ir gyvybės idėją“ (Ligeti, 1985, p. 45). Netgi jos sąlyčio taškų tarp skirtingų raiškos sričių paieškos, kurias galėtume apibūdinti kaip „kristalizaciją“, yra Varėse'o, kitados šitaip įvardijusio savo kūrybos manierą, kompozicinis metodas. Pati kompozitorė, atsakydama į Jurijaus Dobriakovo klausimą, savo požiūrį formuluoja taip:

– Kaip manai, ar ribos tarp skirtingų išraiškos formų viena dieną nebus ištrintos?

– Jas ir dabar pavyktų ne taip sunkiai ištrinti, kadangi visi menai – garso, vaizdo ar judesio – turi nemažai sąlyčio taškų, bendrų raiškos principų, o gal net sąlygoja vieni kitų egzistavimą. Kalbant visai primityviai, juk tai, kas juda, paprastai skleidžia ir garsą (galbūt tik išskyrus krentantį sniegą, kurio metaforą mėginau išgauti kūrinyje dviem fortepijonams *Krentančio sniego tyla*, 2006), ir greičiausiai yra matoma. Belieka sugalvoti, kaip šių trijų komponentų funkcionavimas galėtų išgauti vieną, nedalomą meninį efektą, kur visi trys – garso, vaizdas ir judesys – *būtų vienu-dai svarbūs ir vienas nuo kito priklausomi*. (Dobriakov, 2007)

Kūrinys

Kūrinyje naudojamos 4 violončelės, videomenas ir *gyvoji* elektronika. Vaizdai projektuojami ant įsivaizduojamus smėlio laikrodžius imituojančių keturių didelių cilindro formos tiulio instaliacijų, kurių viduje groja keturi violončelininkai.

Kompozitorė, tyrinėdama „akustines, vizualines ir simbolines smėlio laikrodžio kaip fenomeno prasmes“, sako, kad pagrindinę kūrinio idėją, kai „keli skirtingos trukmės ir talpos smėlio laikrodžiai paleidžiami vienu metu ir juose esantis smėlis išbyra per skirtingą laiką“, įprasmina „politempinis kanonas: violončelės skirtingais tempais įveikia visą savo diapazoną, todėl pradinis unisonas pamažu išsiskiria, balsai tolsta vieni nuo kitų ir žemiausią garsą pasiekia skirtingu metu (žr. 1 pvz.; jame matome laipsniškai atsirandančius pirmo (iš 13) fiksuoto garso *glissando* greičio ir trukmės skirtumus tarp 4 violončelių). Gyvai išgaunami garsai įrašomi ir kartojami keletu variantų, kurie individualia trajektorija lėtėja ir dėl to žemėja, tad kiekvienas violončelių garsas generuoja savąjį politempinį kanoną, jie dauginasi, sluoksniuojasi ir galiausiai susipina į neperregimą mikropolifoninį audinį – apgaubiantį, užgožiantį ir pakeičiantį pirminius garso šaltinius“.

1st sound of I cello:

- II. 1: unison with the original pitch
- II. 2: unison with the original pitch
- II. 3: glissando of –3 semitones in 140 s
- II. 4: glissando of –3 semitones in 160 s
- II. 5: glissando –3 semitones in 180 s
- II. 6: glissando –3 semitones in 200 s
- II. 7: glissando –3 semitones in 140 s
- II. 8: glissando –3 semitones in 140 s

1st sound of II cello:

- III. 1: unison with the original pitch
- III. 2: unison with the original pitch
- III. 3: glissando –3 semitones in 80 s
- III. 4: glissando –3 semitones in 100 s

- III. 5: glissando –3 semitones in 120 s
- III. 6: glissando –3 semitones in 140 s
- III. 7: glissando –3 semitones in 160 s
- III. 8: glissando –3 semitones in 180 s

1st sound of III cello:

- III1. 1: unison with the original pitch
- III1. 2: unison with the original pitch
- III1. 3: glissando –3 semitones in 110 s
- III1. 4: glissando –3 semitones in 135 s
- III1. 5: glissando –3 semitones in 160 s
- III1. 6: glissando –3 semitones in 185 s
- III1. 7: glissando –3 semitones in 210 s
- III1. 8: glissando –3 semitones in 240 s

1st sound of IV cello:

- IV1. 1: unison with the original pitch
- IV1. 2: unison with the original pitch
- IV1. 3: glissando –3 semitones in 160 s
- IV1. 4: glissando –3 semitones in 195 s
- IV1. 5: glissando –3 semitones in 230 s
- IV1. 6: glissando –3 semitones in 265 s
- IV1. 7: glissando –3 semitones in 300 s
- IV1. 8: glissando –3 semitones in 330 s

1 pvz. Laipsniškai atsirandantys pirmo (iš 13) fiksuoto garso *glissando* greičio ir trukmės skirtumai tarp 4 violončelių

Harmoninę-polifoninę kūrinio konstrukciją apibūdino pati kompozitorė. Ji leidžia suprasti imitacinį pagrindinės – vizualios – idėjos įgyvendinimo akustinėje plotmėje mechanizmą, garso ir vaizdo pajungimą bendram erdvėlaikiniam judesiui ir technines šio įgyvendinimo priemones.

Harmonija

50-ies minučių kūrinio violončelių partijų harmoninė medžiaga pagrįsta vienintele 7 laipsnių derme, tačiau obertoninis grojimas, išgaunant iš tų garsų visus įmanomus obertonus, ir gyvosios elektronikos generuojamas *glissando*, kuris intervalus tarp garsų užpildo mikrotonais, maksimaliai išplečia harmoninį lauką ir kartu išlaiko stabilų pagrindą. Nuo to pagrindo nutolstama tik pačioje kūrinio kulminacijoje, išgaunant intensyviausią granuliarinės sintezės veikimą, ir atpažįstamos dermės bei tembro, maksimalaus registro akordas (partitūroje įvardijamas itališkai *ACCORDONE*), sugrįžta akordas tuomet, kai videoprojekcijoje stambiu planu rodomos violončelės stygos (beje, čia pasiekama vaizdo ir garso sinchronizacija, nes tas akordas dinamiškai pulsuoja stryko braukymo per stygas tempu).

Harmoninis minoras nuo *g* kaip harmoninis pagrindas pasirinktas dėl to, kad 4 jo garsai yra laisvosios violončelės stygos (*C-G-D-A*), o kiti garsai alteruoti (*b-es-fis*). Burdonai ant laisvų stygų kūrinyje yra dramaturgiškai svarbūs: leidmami žemyn nuo aukščiausių flażoletų, violončelės

kulminacijoje (maksimali dinamika) groja kiekviena ant skirtingos laisvosios stygos (ant laisvų stygų patogiausia, laisviausia groti garsiai ir įvairiomis stryko pozicijomis galima išgauti daugiausia flażoletų). Tai nulemia ir jų leidimosi žemyn tempą: greičiausiai leidžiasi IV violončelė, per 32 minutes turinti pasiekti didžiosios oktavos *C* (I styga), lėčiausiai – I violončelė, kuri per 33'20" turi nusileisti iki mažosios oktavos *a* (IV styga). O II violončelė per 32 min. ir 20 sek. nusileidžia iki mažosios oktavos *d* (III styga), III violončelė per 31'40" – iki didžiosios oktavos *G* (II styga). Visų 4 violončelių pirmasis fiksuotas aukščiausias garsas yra tas pats – 4 oktavos *re* (prieš šį garsą yra kelių minučių įžanga iš atsitiktinių, pačių aukščiausių įmanomų flażoletų ir nefiksuoto aukščio švilpesių, šnaresių, imituojančių tylų smėlio tekėjimą smėlio laikrodyje). Taigi 4 balsai pradeda unisonu ir leidmami skirtingais tempais pamažu vis labiau nutolsta vieni nuo kitų, kulminacijoje pasiekdami plačiausią kvintinį akordą *CGDA* ir vėl sueidami į unisoną.

Kiekviena violončelių partija sudaryta iš 13 garsų: pirmasis yra nefiksuoti atsitiktiniai šnaresiai ir patys aukščiausi įmanomi flażoletai, antrasis, visiems vienodas, yra 4 oktavos *d*, vėliau eina 10 kiekvienam instrumentui skirtingų garsų, kurių dešimtieji yra keturios laisvosios stygos, o paskutinis, vėl vienodas visiems keturiems, yra *C* (žemiausias violončelės garsas), kurio burdonas su tembrinėmis ir obertoninėmis variacijomis sudaro kūrinio kodą. Kiekvieno šio garso atlikimo dinaminė logika tapati viso kūrinio makrodinamikai: kiekvienas garsas pradedamas nuo tylos ir fizinio atlikėjo sąstingio, pamažu imant lėtai išjudinti stryką ir intensyvinant garso dinamiką bei tembrinį / obertoninį išraiškumą, kol nurodytos trukmės viduryje pasiekiamas maksimumas (adekvatus kūrinio etapui) ir vėl pamažu grįžtama į pradinę tylos / sąstingio būseną. Sąstingio idėją perima ir videoprojekcijoje sustingstantis kadras, į kurį ateinama lėtinant sukurių sukimosi greitį, o išeinama juos palengva greitinant. Atrodytų, tarsi muzikantų stryko judesys išsuktų vaizdą ir jį sustingdytų. Tokiu principu siekiama judančio, grojančio atlikėjo ir judančio vaizdo sinchronizacijos, tam pasitelkiamos į kiekvieną muzikantą nukreiptos šviesos – jos įjungiamos ir išjungiamos... O tai, ką muzikantas groja, ir tai, kas tuo metu rodoma ant jo cilindro, nėra sinchronizuojama ir iliustruojama, bet įdomu patirti, kad žiūrovo percepcija pati atranda nesamus ar bent jau nekontroliuojamai atsirandančius vaizdo ir garso santykius. Čia ypač svarbi gyvosios elektronikos (granuliarinės sintezės ir garso migravimo erdvėje) funkcija, suteikianti skambesiui daugiasluksniškumo, vidinės gyvybės ir transformuojanti paviršių nuo lygaus iki grublėto, atsizvelgiant į tai, kokio dydžio granule operuojama (kuo granulė smulkesnė, tuo paviršius ir skambesys tampa intensyvesnis ir dirbtinesnis, labiau nutolstama nuo gryno, atpažįstamo violončelės tembro), dėl to susidaro garso ir vaizdo judėjimų, faktūrų tirštumo ar skaidrumo paralelių.

Politempinis mikrotoninis kanonas

Kiekvienas gyvai išgaunamas violončelių garsas įrašomas aštuonetu variantų, transliuojamų skirtingai lėtėjančiais (ne nuosekliai, o kintančia kreive) tempais, ir tai sukuria aukščio *glissando* efektą. Kiekvienas garsas nusileidžia iki kito garso, kurį gyvai gros violončelė, bet kadangi tai vyksta sulėtintu tempu, tas kitas garsas pasiekiamas skirtingais momentais, taip sujungiant gyvai atliekamus garsus į vieną daugiabalsį tirštos faktūros *glissando*. Violončelių partijose *glissando* visai nėra, jį generuoja tik elektronika. Kadangi violončelės išgauna temбриškai ir obertoniskai labai turtingus garsus, įrašomoji medžiaga taip pat ja praturtinama.

Tembrinio transformavimo dramaturgija

Kūrinys prasideda akustiniais violončelių garsais be elektronikos, išgaunant įvairius tylūs triukšmus, šnarešius ir aukštus flażoletus-švilpesius, skambančius labiau elektroniškai nei akustiškai. Vėliau įsijungia elektronika ir įrašinėja, multiplikuoja, glisanduoja gyvai išgaunamą medžiagą, o violončelių tembrai, besileidžiantys registru, įgyja atpažįstamą savo skambesį, kurį vis labiau praranda artėjant kulminacijai, kur skambesys tampa grynai elektroninis, o tikrieji violončelininkai nustoja groti, dingsta ir vizualiai, sugrįždami tik kodoje ir atlikdami burdono ant C kodą (ji taip pat įrašinėjama, sluoksniuojama ir ima priminti elektrinės gitaros kontinuumą).

Apibendrinimas

Apibendrinant galima pasakyti, kad „Smėlio laikrodžių“ harmoninę-polifoninę sistemą inspiravo ne vien smėlio byrėjimo poetika, filosofija ar vizualus vaizdas, bet ir grynai praktinė logika. Leidimasis žemyn registru yra logiškas ir natūralus ne tik dėl to, kad kylanti smėlio tėkmė esti utopiškas reiškinys, bet ir dėl to, kad įrašytas garsas ir pakartotas lėtėjančiu tempu savaime sukelia aukščių žemėjimą, t. y. glisandavimą. Garsų įrašinėjimas, multiplikavimas ir iš to kylantis faktūros tirštėjimas bei dinaminis augimas taip pat atitinka byrančio ir besikaupiančio smėlio logiką: kuo „smėlio“ daugiau, tuo skambesys tirštesnis, platesnio registro ir garsesnis. Apskritai kuriant man svarbiausia suvokti gelminę, universalią visatos reiškinį veikimo logiką ir ją perteikti muzika, vengiant kažką iliustruojančios, nuotaikas kuriančios ar naratyviai pasakojančios muzikos. Šiame kūrinyje naujai suvokiau ir laiko dimensiją muzikoje, siekdama sukurti įspūdį, kad muzikinė medžiaga yra tarsi luitas, vienas akordas, vienas spektras, kuris egzistuoja nedalomas, vientisas, bet tik atidengiamas, atskleidžiamas, atskiriomis dalimis demonstruojamas laike, tarsi apšviečiant vis kitas jo dalis ir rakursus. Tad perėjimas iš vieno garso į kitą, iš aukšto registro į žemesnį ir patį žemiausią nėra traktuojamas kaip įvykių seka, bet priklauso tik nuo objektyvo atstumo nuo objekto, vaizdo amplitudės ir ryškumo nustatymo. Arba nuo klausytojo dėmesio: kol kūrinio pradžioje klausytojas

pradeda telkti dėmesį, jis girdi tik tylūs ir aukštus, sunkiai apibrėžiamus tonus, o kai jo dėmesys pasiekia maksimumą, skambesys yra pats garsiausias, plačiausio registro, didžiausio faktūrinio tankio ir aštriausio tembro; kai dėmesys ima silpti, lieka tik pats žemiausias, tylantis dažnis. Arba galima interpretuoti ir taip: kuo akustinis objektas yra toliau nuo klausytojo, tuo girdėti tik tylūs, aukšti tonai; objektui artėjant registras plečiasi, žemėja, dinamika intensyvėja – panašu į Dopplerio efektą².

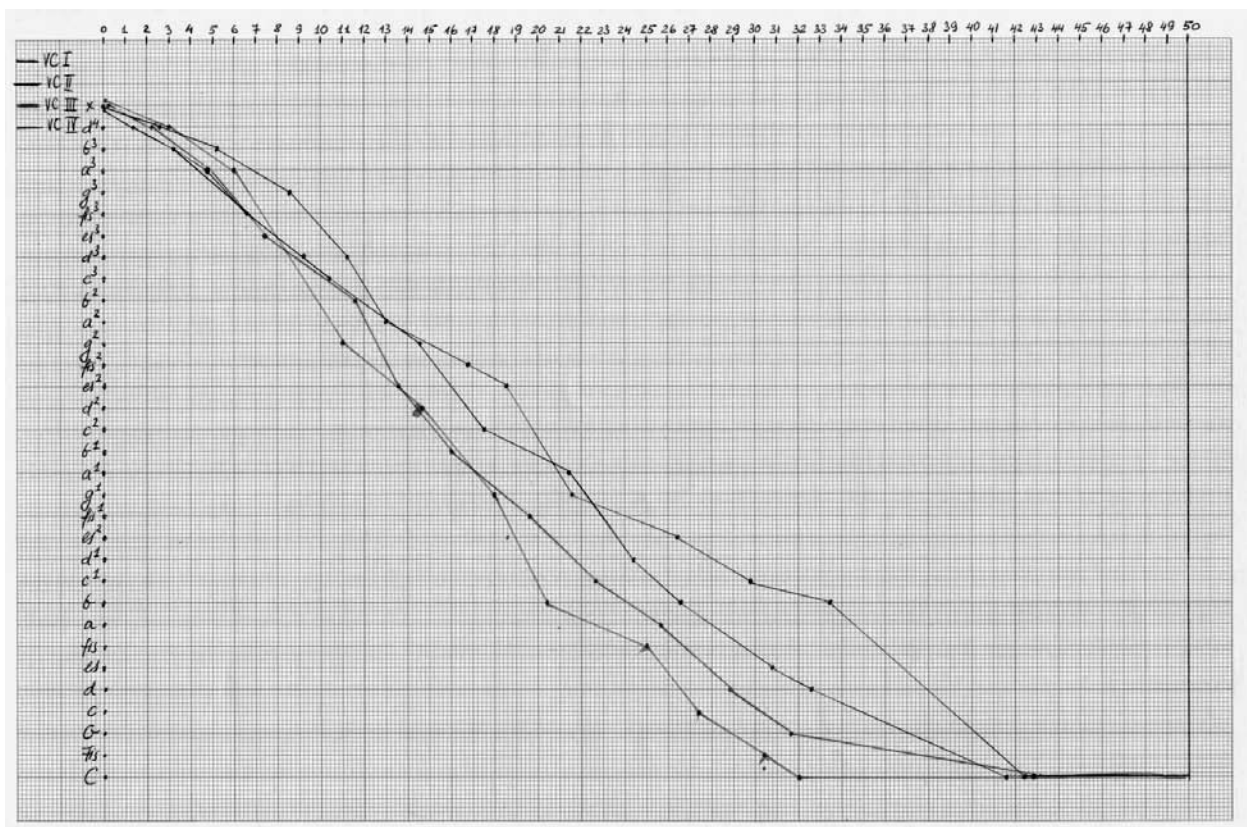
Kompozitorės minimą Dopplerio efektą XX a. septintu dešimtmečiu buvo pradėjęs naudoti Johnas Chowningas. Anot prancūzų kompozitoriaus Jeano-Claude'o Risset, „simuliuojant Dopplerio efektą“, Chowningui „pavyko sukurti iliuziją, kad garso šaltiniai skraido erdvėje nustatytomis trajektorijomis, sukeldami beveik grafines impresijas“ (Risset, 2008, p. 88). Janulytė šį efektą naudoja labai tiksliai. Ji kuria ne „erdvėje skraidančių garso šaltinių“ įspūdį, o garso kaip milžiniškos bangos laipsnišką ir tolygų išdidėjimą (artėjimą klausytojo link) bei jos sumažėjimą (nutolimą). Anot Risset, dabar (ypač nuo tada, kai IRCAM'e buvo sukurta programa „Holophon“, suteikianti galimybę preciziškiau konstruoti erdvines garso struktūras) „suerdvinimas ima tapti kompozicinio stiliaus objektu“ (Risset, 2008, p. 88). Jei peržvelgtume visus iki šio parašytus Janulytės kūrinius, pamatytume, kad savo kompozicinių stilių ji plėtoja kaip tik šia linkme. O „Smėlio laikrodžiai“ šiuo aspektu kol kas yra įdomiausias jos opus.

Akustinė iliuzija: erdvinis linijinės formos patyrimas

Grafiškai kūrinio forma (žr. 2 pvz.) yra išreikšta vizualiai smėlio byrėjimą iliustruojančiu žemyn slystančiu nenutrūkstamo garso kontinuumu, prasidedančiu viename taške (garse), išplatėjančiu ir vėl sueinančiu kitoje, žemesnėje, plotmėje į vieną tašką (garsą).

Xenakis tiesią liniją buvo įvardijęs kaip „pagrindinį elementą, kuriuo kuriama erdvė“: „Muzikoje akivaizdžiausia linija yra nuolatinis ir nepertraukiamas aukščių kitimas, tai yra *glissando*. Konstruoti garsines plokštumas arba tūrius pasitelkus *glissando*, štai kur įdomūs ir daug žadantys tyrinėjimai. Išlenktų plokštumų moduliacijos, amplifikacijos, redukcijos, iškreipimai etc. – visas šis naujas pasaulis yra ranka pasiekiamas tam, kas moka laikyti rašiklį ir sugeba tai perteikti klausai ir psichikai“ (Xenakis, 1971, p. 17).

Glissando šiame kūrinyje yra naudojamas ne tik kaip „pagrindinis erdvės elementas“, bet ir kaip vienintelis šios garsinės konstrukcijos elementas. Jis leidžia atlikti Xenakio įvardytas „plokštumų modifikacijas“, šiuo atveju – nuoseklų ir pastovų garsinio pluošto (sukuriamo pasitelkus *gyvają* elektroniką) išplatėjimą ir susiaurėjimą. Xenakis yra pranašiškas, pabrėždamas psichinę tokio pobūdžio – erdvinį – konstrukcijų plotmę. „Smėlio laikrodžių“ struktūroje



2 pvz. Justės Janulytės „Smėlio laikrodžių“ formos grafika

svarbiausias yra psichologinis, emocinis patyrimo aspektas. Vien tik garsinės plotmės struktūros percepcija gana kompleksinė. O jos sąveika su vizualiąja ši kompleksiška pabrėžia dar labiau.

Klausa fiksuoja ne tiek vertikalių nusileidimą (aukštai žemai), išplatėjantį ir susitraukiantį, kiek horizontalių garso artėjimą į klausytoją, kai garsas, pradžioje suvokiamas kaip esantis toli (aukštas, tylus), laipsniškai priartėja (išdidėja) prie klausytojo ir, pasiekęs kritinę ribą (intensyvumą), vėl nutolsta (nuslūgsta). Taigi grafinė schema *aukštai žemai* percepciniame lygmenyje tampa *toli arti toli*. Pasikeičia ne tik erdvinis šio grafizmo suvokimas, bet net ir jos binarinis charakteris, jis tampa trinaris.

Grafiškai neįmantri nusileidimo forma įgyja sudėtinės, daugiamatės erdvinės formos aspektų: garsas formuoja kartu ir horizontalę, ir vertikalią, leisdamasis jis ir artėja, ir tolsta. Klausytojas laipsniškai įtraukiamas („patalpinamas“) į garsinę erdvę, kurioje jis tampa nebe stebėtoju, sekančiu ir analizuojančiu garsinių struktūrų pokyčius, o savitiška milžiniškos garso bangos užlieta „auka“: leidimasis žemyn akustiniu požiūriu imituoja ne tiek smėlio byrėjimo (vizualiai – linijinę) srovę, kiek slydimą į atsiveriančią (išplatėjančią) erdvę (elektroniškai multiplikuojamą politempinį kanoną), besipleičiančią iki to momento, kol, atrodo, prarandamos perceptyvinio saugumo ir audityvinio komforto ribos. Itin svarbūs čia elektronika išgaunami obertonai.

Kaip tik dėl jų pradinis aukštas garsas yra suvokiamas ne kaip žemėjantis, o kaip besiplečiantis. Elektronika padeda realizuoti ir lėto slydimo į erdvę pojūtį, ir ties garso sprogimu priartėjusio momento impresiją – baimę, kad realiai pasiekta maksimali riba bus peržengta. Virsmas („laikrodžių apvertimas“, pasak autorės) ir garso bangos „atsitraukimas“ išsiskaido į garsines linijas sueinant į bendrą baigiamąjį unisoną išprovokuoja atgauto saugumo jausmą ir sugrįžimą į emociškai kontroliuojamą situaciją. Pasitelkus elektroniką visame kūrinyje išsaugomas garso intensyvumas: jis nesilpsta nei plečiantis akustinei erdvei, nei jai traukiantis.

Dėl *gyvosios* elektronikos atsiranda ir kitas aktyvus erdvių parametras: *išorėje vs viduje*. Jei pradantis skambėti tylus ir aukštas garsas suvokiamas kaip ateinantis „iš kažkur“ (laipsniškai stiprėjantis), tai kritiniu („smėlio laikrodžių“ apvertimo) momentu pasiekiamas toks bendros garsinės masės dydis ir intensyvumas, kad klausytojas percepciškai atsiduria šios jį apglobiančios garso masės viduje, iš kurios, garsui tostant ir silpnėjant, jis vėl pamažu „išlaisvinamas“. Įsiveržimas į intymią klausytojo erdvę čia gali būti suvokiamas kaip nekontroliuojama intervencija, saugumo praradimas ir kaip pagrindinis percepcinis šio kūrinio trikdys.

Gyvąją elektroniką realizavo Michele Tadini ir Antonio Raggi. Tadini šitaip apibūdino techninį procesą:

Per mūsų pirmą susitikimą Justės išdėstyta garsinė kūrinio idėja pasirodė labai paprasta ir aiški. Tačiau kelias nuo šio pirmavaizdžio – vizualios garso elgsenos idėjos – iki galutinio elektroninės partijos realizavimo buvo gan sudėtingas, klaidus ir neskubrus. Eksperimentuodami su „didžiulio *glissando*, užpildančio visą garsinę erdvę“, idėja, prikūrėme daugybę versijų, kurias įvertinome kaip galimas, bet vėliau atmetėme. Pasitelkę „Max Msp“ programinę įrangą sukūrėme du kompiuterinius modulius: vieną, skirtą išankstiniam garso apdorojimui, ir kitą, skirtą atlikti realiu laiku. Pirmą kūrybinio proceso dalis buvo daugiausia susijusi su darbu studijoje: buvo kuriama daugiakanalė garso sesija, kurioje įrašėme šimtus transpozicijų ir labai lėtų, ir itin tiksliai laike išdėstytų *glissando*. Ši sesija – tai viso kūrinio griaučiai, kurių forma panaši į smėlio laikrodį, nuolatos ir neišvengiamai prisipildantį garsų.

Antrasis darbo etapas susijęs su gyvosios elektronikos kūrimu ir pritaikymu skirtingoms koncertinėms erdvėms. Gyvoji elektronika paliečia ir akustinius instrumentus, ir iš anksto įrašytus garso takelius, kurie atlikimo metu atgaminami ir išdėstomi erdvėje. Pagrindinė garsui apdoroti taikoma priemonė buvo realaus laiko granulinė sintezė, kurios svarbiausia funkcija – transformuoti bendrus garsinės medžiagos parametrus. Metaforiškai kalbant – tai tas smėlis, kuriuo užpildomi smėlio laikrodžiai.

O muzikos paviršius tai raibuliuoja, tai vėl tampa glotnus dėl lėto ir nenutrūkstamo jos kvėpavimo – kvėpavimo, kuris kūrinio eigoje plėtojasi ir patiria *crescendo*. Pradžioje girdimas akustinis violončelių garsas itin aukštame registre vėliau palaipsniui apauga tolydžio tirštėjančiu skirtingai apdorotų garsų sluoksniu, kol kūrinio pabaigoje vėl pasigirsta violončelės, tik šįkart jos griežia žemiausiam registre.

Pritaikymas skirtingoms koncertinėms erdvėms apima ne vien miksavimą ir balansą, bet ir kai kuriuos garso apdorojimo parametrus. Elektronika šiame kūrinyje iš tikrųjų „grojama“ realiu laiku ir dėl to tampa neatsiejama gyvo atlikimo dalimi.

Gyvoji elektronika šiame kūrinyje leidžia praktikuoti tai, ką Tristan'as Murail'us pavadino „aukštesniu organizacijos principu“. Kompozitorius yra teisingai pastebėjęs, kad „informatika išryškina kombinatorinių praktikų paprastumą ir naivumą“ ir suteikia galimybę pereiti prie „tiesioginės formų organizacijos, daugiaparametrės plėtotės, santykių tinklo“ (Murail, 1998, p. 103). Kita vertus, elektronika suteikia galimybę artikuliuoti kartu ir makro-, ir mikrolygmenį. Tai, ką Hugues'as Dufourt'as pavadino „garsinio fenomeno mikroanalize“: tai „galimybė suteikti akustinei bangai pačias mažiausias modifikacijas“; „garsinis objektas tampa įtampų lauku“, taigi „kompozicijos darbas yra organizuoti vidines garso dimensijas“; „judėjimas įgauna gelmę arba tampa grynu intensyvumu“ (Dufourt, 1985–1986, p. 290–291).

Muzika be įvykių

Kompleksinė erdvinė kūrinio forma, kurią užpildo intensyvus besiplečiantis (besidauginantis) ir siaurėjantis (susitraukiantis) elektroninis mikropolifoninis „plaušas“,

percepcijos prasme yra labai įtaigi. Klausytojas dinaminio apogėjaus momentu atsiduria skirtingų susikertančių erdvės linijų taške: tai tarytum atsidūrimas pačiame dinaminio sūkuriu centre. Tiksliau, klausytojas įtraukiamas į patį garsinių „įvykių“ centrą, nors įvykių tradicine prasme, tiesą sakant, ir nėra. Nėra jokio apčiuopiamo muzikinio įvykio, kurį klausia galėtų identifikuoti ir atpažinti. Neįmanoma nustatyti nei jo pradžios, nei pabaigos. Akustiniu „įvykiu“ čia tampa skirtingų erdvinių formų (aukštai žemai / toli arti toli / išorėje viduje / išdidėjimas sumažėjimas) susidūrimas viename taške, visų šių erdvinių formų sinchronizavimo momentas. Tačiau jis suvokiamas kaip „įvykis“ tik jam pasibaigus, nusiūgus įtampai, jau „įvykus“.

Jacques'as Demierre'as, kalbėdamas apie Luigi Nono kūrinį, parašytus naudojant *gyvają* elektroniką, yra sakęs, kad ji suteikia galimybę „organizuoti kartu ir garsinę medžiagą, ir jos erdvinę bei architektūrinę išraišką“ (tai atitinka Dufourt'o mintį), „integruoti akustinius ir elektroninius instrumentus“, taip pat leidžia „garsinio įvykio dematerializaciją“ (Demierre, 1990, p. 5). „Smėlio laikrodžiuose“ įdomi kaip tik garsinio įvykio dematerializacija: iš akustinės (analizuotinos) plotmės jis – „įvykis“ – perkeliamas į percepcinę, jutiminę plotmę: į patyrimo, taigi ir emocinės atminties plotmę.

Kai kompozitorė kalba apie tai, kad „perėjimas iš vieno garso į kitą, iš aukšto registro į žemesnį ir patį žemiausią nėra traktuojamas kaip įvykių seka, bet priklauso tik nuo objektyvo atstumo nuo objekto, vaizdo amplitudės ir ryškumo nustatymo“, ji pabrėžia tai, kad jos išeities taškas yra vizualus fenomenas: patyrimas atsidūrus išdidinto objekto akivaizdoje. Tačiau garsinė percepcija – atsidūrimas išdidinto garsinio objekto akivaizdoje – yra sudėtingesnė nei vizualinė. Vaizdas visuomet yra išoriškas (į jį žiūrima, taigi išsaugoma žiūrėjojo autonomija), jo poveikis silpnesnis, o garsas yra įtraukiantis, jis leidžia patirti buvimo garse, buvimo esant garso apsuptam iš visų pusių, pojūtį. Taigi jo psichologinė įtaiga yra stipresnė. Kita vertus, vizualus išdidinimas visada turi aiškias ribas, o garso išdidinimas – ne, nes garsas užpildo visą esamą erdvę, todėl jo intensyvumas patiriamas tiesiogiai. Kaip yra sakęs Platonas, „muzika turi galią įsibrauti į sielą, tiesiogiai paliesti ją“ (Platon, 1958, p. 100).

Makroformos požiūriu garso išsiplėtimo ir susitraukimo judesys čia imituoja ir kitą – fiziologinį – gestą: įkvėpimo ir iškvėpimo schemą, būdingą daugeliui Janulytės kūrinių³. O tai jau archetipinė, su supimu ir bangavimu susijusi schema, kuri yra labai aiškus, natūralus ir klausytojui emociškai artimas biologinis judesys.

Hedonizmas

Eksperimentinė elektroakustinė muzika jau nuo XX a. antros pusės praktikavo fizinio garso poveikio bandymus, kuriuose svarbiausia yra fizinė kūno reakcija. Juose ieškomos

klausytojo tolerancijos ekstremalioms akustinėms situacijoms ribos, dažniausiai siekiant sukelti nepatogumo, atstūmimo reakciją kaip rezultatą į įvairaus pobūdžio dirginimus ir trikdžius.

„Smėlio laikrodžiuose“, kaip ir visoje kitoje Janulytės muzikoje, priešingai, yra didelė hedonizmo dozė. Jos tikslas yra ne eksperimentuoti su klausytoju, o jį sudominti, sužavėti, pritraukti, įtraukti. Todėl čia tokia svarbi minėtų psichologinio, fiziologinio ir archetipinės atminties aspektų jungtis: klausytojui sunku priešintis neagresyviai ir kontinualiam garsui. Sunku priešintis tam, kas yra fiziologiškai artima ir pažįstama. Kita vertus, klausytojas priverstas reaguoti į kritinę ribą, kuri pasiekama per garso *erdvės*, garso masės išdidėjimą ir jos intensyvumą. Ši riba čia yra aktyviausias kūrinio elementas. Kaip tik dėl jos užsimezga santykis tarp kūrinio ir klausytojo. Būtent dėl šios beveik fizinės reakcijos į garso ir vaizdo hedonizmą, neperžengiant ribos, ties kuria yra galimas atmetimo (išgąsdinimo) momentas, klausytojas kūrinio pabaigoje nelieka abejingas.

Jei XX a. pabaigos akustiniuose eksperimentuose dažniausiai buvo ieškota atmetimo reakcijų, tai aptariamoms muzikos atveju fiziologinė kvėpavimo schema, lėtas ir laipsniškas garso masės didinimas ir ekstremalus tekamumas, priešingai, nesukelia jokio įtarumo: „pasitikėjimo“ koeficientas yra nepaprastai didelis. Kritinis momentas tampa staigmena, nes psichologinis pasipriešinimas yra tarytum ir pavėluotas. Kai suvokiamas situacijos kritiškumas, atoslūgio banga jau būna vėl sugrąžinusi klausytoją į saugią zoną.

Makroformos simetrijos banalumas išvengiama dinaminį apogėjų sukuriant ties vadinamąją aukso ribą (2/3 kūrinio trukmės). Šia asimetrija pabrėžiama dinaminio *augimo* (erdvės didėjimo) reikšmė ir svarba.

Vizuali iliuzija: linijinis erdvinės formos patyrimas

Medijos instaliacija – vizualus aspektas – suteikia kompleksiško, kurio nebuvo ankstesniuose Janulytės kūrinuose.

Kompozitorė šitaip apibūdina vizualųjį kūrinio aspektą:

Muzikinė idėja vizualizuojama pasitelkus specialiai sukurtas cilindrinės tiulio uždangas, ant kurių projektuojami vaizdo ir šviesų efektai išplečia, transformuoja atlikėjų būvį scenoje, kuria fikcijas ir įtraukia publiką į įvairias suvokimo patirtis.

Nors kūrinio išėities taškas buvo grynai akustinės-vizualinės prigimties, vis dėlto talpus ir atviras interpretacijoms smėlio laikrodžio fenomenas kūrybos proceso metu apaugo tam tikromis asociacijomis ir potekstėmis. Byrantis ir besikapiantis metaforinis smėlis, tarsi praeinančio laiko nuosėdos, vis labiau apsemia ir galiausiai visai panardina juose įkalintus kūrinio herojus: jų tapatybės kinta, blunka ir išnyksta, kol indams užsipildžius nenumaldomas chronometrų veikimas sustoja, viskas sustingsta ir ima veikti priešingas – (apsi)valymo ir (nu)skaidrėjimo – procesas.

Videomeno partitūrą šiam valandos trukmės kūrinui sukūrė italų menininkas Luca Scarzella. Videomenininkas taip pakomentavo savo darbo eigą:

Muzikos ir vaizdų ryšį „Smėlio laikrodžiuose“ galima būtų pavadinti struktūriniu, kylančiu iš pradinio idėjos brėžinio – bendro kompozitorės ir videomenininko išėities taško. Vaizdo projekcijos čia veikia labiau patirties negu pasakojimo arba iliustravimo principu, išvengiant įprastų kontrapunktinių žaidimų arba atsakomųjų garso ir vaizdo reakcijų. Vaizdai padeda išgyventi muzikinę patirtį, kuria klausą ir regą suliejančią suvokimą.

Einant tokia kryptimi norėjosi intymesnio negu įprastai projektuojamų vaizdų ir atlikėjų santykio, dėl to violončelininkus nusprendėme patalpinti tiulio cilindruose (abstrahuotų smėlio laikrodžių) viduje. Taip projektuojami vaizdai visiškai apgaubia muzikantus, o permatomas tiulis ir tam tikras apšvietimas leidžia reguliuoti atlikėjo judesių ir vaizdo projekcijų tirštumo santykį, tad cilindriška scenografija įgauna trimatę dimensiją. Videomenas su muzika susijungia ne vien lingvistinėje, bet ir grynai fizinėje plotmėje: sąveikaudamas su atlikėjais ir jų kūnais jis tai leidžia jiems „kvėpuoti“, tai įkalina neperregimame vaizde.

Muzikinio kūrinio akustinė pradžia pamažu sodrinama dauginant gyvai įrašinėjamą medžiagą, kol stiprėjant gyvosios elektronikos poveikiui atlikėjai galiausiai „uždūsta“ apsemti virtualios garsinės materijos. Panašiai vyksta ir vaizdo projekcijų transformacijos procesas. Beje, visi vaizdai sukurti ne kompiuteriu, tai nufilmuoti tikrovės reiškiniai. Jų tirštumas, ryškumas, išraiškumas pamažu auga ir vis labiau gožia, blukina gyvą muzikos atlikimo matomumą. Vaizdo projekcijos ilgainiui kone varžo atlikėjų judesius, kurie vis labiau sukaustomi ir įkalinami juos dengiančiuose vaizduose. Pasiekus tam tikrą kulminaciją vaizdo projekcijos ir elektroninis garsas ima trauktis, nykti, skaidrėti ir valytis, o atlikėjai sugrąžinami į dėmesio ir veiksmo centrą.

Vizualus aspektas – antras aktyvus percepcinis elementas šioje skirtingų susikertančių ašių sinchronizacijos ir desinchronizacijos logikoje. Jis ne tik atlieka svarbų vaidmenį įsivaizduojamų „smėlio laikrodžių“ apvertimo momente, bet ir kuria savitą paralelinį „pasakojimą“, nors kūrėjai akivaizdžiai siekia išvengti deskriptyvumo.

Scarzella: „Nepasakoti per vaizdus, daryti kūrinį kaip organizmą, ne kaip spektaklį. Tai darbas su percepcija, ne su intelektu. Viskas turi gyventi, tai ne muzikinis teatras. Tai instaliacija, turinti poveikį percepcijai.“⁴

Janulytė: „Tai nereiškia, kad bandau gamtos reiškinius labai tiksliai transformuoti į garsus. Nėra prasmės to daryti, nes rezultatai vargu ar būtų pakankamai muzikalūs. Pasiimu tik pačią esenciją, veikimo logiką, o kartais tik poetinių asociacijų kontekstą įkvėpimui sustiprinti... Man, ją kuriančiai, žvelgiančiai iš vidaus ir tarsi iš „nieko“ turinčiai sukurti kitiems suvokiamą ir paveikią muzikinę kalbą, muzika yra garsų architektūra, garsų tapyba, garsų skulptūra, garsinių mozaikų lipdyba, garsų

gramatika ir sintaksė, garsų poezija, garsų istorijos, vizijos. O klausytojams tai tam tikras akustinis potyris, veikiantis nuotaiką, jausmus ir protą. <...> Man visai nerūpi savo muzika skleisti daugiau, nei jos prigimtis pajėgia. Įdomi tik grynai garsinė, fizinė muzikos logika, akustiniai reiškiniai, kurių tyrinėjimo, kūrimo galimybės yra neišsemiamos ir teikiančios didžiulį įkvėpimą. Nieko daugiau netrūksta. Tiesa, akustinių reiškinų logika, veikimo principai dažnai universalūs, labai panašūs į, pavyzdžiui, gamtos reiškinų veikimo, egzistavimo principus, dėl to muzikinės idėjos visuomet apauga papildomomis reikšmėmis, metaforomis, kartais nukreipiančiomis net į filosofines ar dvasines sritis.“ (Juocevičiūtė, 2010 10 28)

Užuominas į deskriptyvumą siūlo gamtiniai videoelementai. Dinaminio apogėjaus momentas, kuris galėtų būti siejamas su numanomo katastrofizmo idėja, nurodo ekologijos temos potekstę. Paklausus Scarcellos, ar ekologijos aspektas jam buvo svarbus, jis atsakė: „Taip, ta prasme, kad viskam yra reikalingas laikas, viskas turi būti išgyvenama.“ Ar nujaučiamas, bet neįvykęs „sprogimas“ irgi turi ekologinę potekstę? – „Galbūt.“⁴⁵

Vizualus aspektas, kaip ir garsinis, kuriamas naudojant trimatę dimensiją (vaizdai ant tiulio cilindru yra trimačiai). Taigi turime akivaizdų abiejų plotmių – suerdvinimo – paralelizmą. Kita vertus, kaip garsinė plotmė, kuri yra sudaryta iš laiko (artėjimo ir nutolimo) ir erdvės (išsiplėtimo ir susitraukimo) elementų sąveikos, vizuali plotmė taip pat yra konstruojama dvilypumo principu. Laiko dimensija joje išreiškiama videoprojekcijos vaizdų *seka*, atspindinčia laike vykstančią gamtos elementų transformaciją: jų būsenos ir konsistencija kinta nuo eterinio, skysto, sukūrinio į kietą, sustingusį, o paskui vėl atbuline kryptimi. Taigi linijinis vaizdų kaitos laike parametras turi erdvės apraiškų: linearinė įvairių (trimačių) būvių gretinimo logika – nuo eterinio, skysto (tekančio) iki kieto, sustingusio (statiško) – atitinka akustinę linijinę logiką su erdvės elementais.

Bendra abiem lygmenims yra ir tai, kad natūralumas priešinamas virtualumui: akustinis violončelių garsas virsta elektroniniu, o gyvų muzikantų tiulio cilindruose atvaizdas – jų videotransformacija. Abiejuose lygmenyse natūralumą laipsniškai keičia virtualumas iki kritinio (laikrodžių apvertimo) momento, po kurio pirmasis vėl laipsniškai sugražinamas.

Vizuali ir garsinė partitūros yra akivaizdžiai komplementarios: jos papildo viena kitos logiką, sutvirtina viena kitos erdvės ir laiko dimensijos išraiškas. Jos viena kitai padeda sustiprinti ir sinchronizacijos, ir desinchronizacijos momentus, ypač pastarąjį.

Linearumas ir statika derinami ir trečioje – gana savarankiškoje – šviesų plotmėje, kuri yra dar viena aktyvi bendros partitūros dalyvė. Tarp apšviesta (matomo, fiziškai „esančio“ scenoje muzikanto) ir neapšviesta („nesančio“) atsiranda dar viena, tam tikra prasme fiktyvi, nes jokiais klausytojo pojūčiais nepatvirtinama logika. Kai muzikantas nustoja

groti, šviesa ties jo cilindru išsijungia. Bet akustiškai šis aspektas klausytojui visiškai nėra akivaizdus. *Gyvoji* elektronika pratęsia nutrūkusio garso kontinualumą, todėl atskiros violončelės partijos sustojimas akustine prasme yra fiktyvus. Fiktyvus jis yra ir vizualiai, nes dėl vaizdų projekcijos ant tiulio cilindru realiai neįmanoma nustatyti, ar violončelininkas groja, ar ne. Taigi laikini muzikantų išnykimai pasitelkus šviesą yra dar vienas dėmesio pritraukimo elementų. Dėmesį šviesa padeda išlaikyti ir sinchronizacijos momentu atsiradus spalvai: tarytum spalvų atsiradimas būtų maksimalaus virtualių sukūrių intensyvumo rezultatas. Tarytum spalvų intensyvumas čia reikštų kitos *kokybės* atsiradimą: papildomą sinchronizacijos momento aspektą. Tarytum ši nauja kokybė ir būtų visos kūrinio evoliucijos tikslas.

Pauzių ir sustingusių vaizdų reikšmę kompozitorė aiškina šitaip:

Muzikantų pauzės / sustingę vaizdai tampa nepertraukiamos laiko tėkmės įvykiais, kontrastais, utopišku mėginimu sustabdyti laiko tėkmę, nors tai labiau veikia vizualiniu (sustingęs vaizdas = dingęs violončelininkas) lygmeniu nei muzikiniu, nes ilgainiui grynas gyvas violončelės garsas paskęsta įrašytųjų garsų masėje ir stryko braukymas lieka labiau vizualus veiksmas nei išgaunantis garsą. Beje, pauzių idėja atsirado labiau iš praktinės reikmės, leidžiant atlikėjams pailsėti, o vėliau videomenas tam suteikė papildomą estetinę, dramaturginę dimensiją, sustiprinant viso proceso kryptingumą realių muzikantų visiško išnykimo, paskendimo „smėlyje“ link. Be to, pauzės leidžia geriau suvokti keturių violončelininkų polifoniškumą.

Polifoninis keturių violončelių santykis yra tai imitacinio, tai kontrapunktinio, tai paralelinio pobūdžio. Akivaizdžios logikos tarp vizualios keturių cilindru kaitos nėra. Jų seka varijuoja įvairiomis konfigūracijomis. Įžvelgtume tik vieną jų sekos apvertimo (horizontalioje ašyje) signifikaciją, kai ties 12 partitūros minute vizualus sukūrys pereina iš kairės į dešinę, nuosekliai per visus keturis (1–2–3–4) cilindrus, o ties 44 minute atvirkštine kryptimi iš dešinės į kairę (4–3–2–1). Polifoniniame kontekste vos keli visų keturių cilindru vizualios sinchronizacijos momentai percepciškai yra labai stiprūs. Jie suteikia suderinimo, „harmonijos“ pojūtį. Kaip tik čia suformuojamas spalvų intensyvumas.

Didžioji šio kūrinio fikcija yra turbūt tai, kad iš daugelio jį sudarančių elementų, klausytojui-žiūrovui nėra aišku, kurie jų ir kuriuo momentu yra aktyvūs. Sinchronizacijos momentas, išgyvenamas kaip „dematerializuotas įvykis“, prikausto klausytojo-žiūrovo dėmesį pirmiausia dėl to, kad jis akimirkai susieja skirtingų plotmių ir skirtingo pobūdžio bei prigimties elementus (erdvinius, laikinius, vaizdinius, akustinius ir t. t.): tarytum sėdėtume garso pripildytoje sferoje ir stebėtume pro akis pagreitintai lekiantį laiką, keičiantį medžiagos konsistencijos būvius; garsinė erdvė priartėja, apsupa ir nutolsta, o vizuali brėžia horizontalų, nors ir ciklinį, kryptingumą, tačiau tam tikru momentu

nebelieka skirtumo tarp abiejų pojūčių, apsisvertimas įvyksta ir perceptyviniėje plotmėje. Visų lygmenų sinchronizacijos momentas psichoakustine prasme tuo ir įtaigus, kad jutiminė koherencija yra nuolat trikdoma: makroschemoje ilgą sensorinę disharmoniją tik trumpai pakeičia harmonija.

Minėtą garso lygmens išorės *vs* vidaus priešstatą, „čia ir dabar patyrimą“, vizualioje plotmėje atitinka virtualus violončelės stygų išdidinimas – tai, ką kompozitorė pavadino „objekto apžiūrėjimu iš arčiau“. Tik čia, priešingai nei akustinėje plotmėje, ne erdvė apsupa klausytoją, o klausytojas virtualiai tarytum priartinamas prie instrumento. Įvyksta dar vienas priešpriešinė linkme nukreiptas, bet akustinę plotmę papildantis potyris.

Apibendrinimas: *Accordone*

„Smėlio laikrodžiai“ metaforiškai yra konsistencijos neturintis įvaizdis: tai, kas turi formą, bet realiai neturi kūniškumo – byrantis smėlis. Įdomu, kad kritiniu kūrinio momentu konsistencijos neturintis, dematerializuotas akustinis įvykis vizualiai yra išreikštas per konsistenciją įgavusius, sustingusius gamtos elementus. Tokioje priešingybių ir tarytum nesuderinamumo logikoje Janulytė ir Scarcella suformulavo partitūrą, kuri realiai atitinka multimedijos žanrą. Visi kūrinyje dalyvaujantys parametrai komunikuoja vienas su kitu tai papildydami, tai prieštaraudami vienas kitam. Turėdami tarytum ir tą pačią trajektoriją (formą), jie įneša į kūrinį kiekvienas savąją specifiką. Jei bandytume sudaryti tuo pačiu metu vykstančių, laike kintančių, perceptinių elementų sąrašą, gautume tai:

Judėjimas – sąstingis – judėjimas
Akustinis garsas – elektroninis – akustinis garsas
Gyvi atlikėjai – virtualūs – gyvi atlikėjai
Išorė – vidus – išorė
Eterinis – sūkurinis – sustingęs – sūkurinis – eterinis
Nespalvota – spalvota – nespalsvota
Dinaminis augimas – dinaminis atoslūgis
Išdidėjimas – sumažėjimas
Priartėjimas – nutolimas
Įkvėpimas – iškvėpimas
Vizualus trimatiškumas
Akustinis trimatiškumas
Vizualus lineariškumas
Akustinis lineariškumas

...

Matyt, percepcinę visumą tinkamiausiai galėtume apibūdinti Merabo Mamardashvilio ir Peterio Sloterdijko vartotu „psichologinės topografijos“ terminu: ją čia išreiškia permanentinis judėjimas įvairių pojūčių ir patyrimų trajektorijomis. Klausytojas yra tas, kuris stebi vaizdą, ir tas, kuris jaučia erdvę, tas, kuris yra akustinės erdvės viduje

ir prie kurio artėja vaizdas. Kai vienas elementas sustoja, tai tik tam, kad kitas tuo momentu įgautų dinamiką ir emocinį svorį: kai sustabdomas laikas, tai tik tam, kad atsivertų erdvė ir sustiprėtų akustinė įtampa. Tai ir nuolatinis svorio centro perkėlimas nuo vieno elemento prie kito, ir bendras, globalus visumos patyrimas. Jonathanas W. Bernardas, kalbėjęs apie Ligeti, sakė: „Savo straipsniuose ir interviu Györgi Ligeti gana aiškiai parodė, koku mastu jo kūrybiniame mąstyme vizualumas yra transformuojamas į audityvumą – ir atvirkščiai, tiek, kad jis apibūdina kompoziciją tam tikru momentu kaip egzistuojančią *in toto*, kai jos paviršiai ir atstumai gali būti traktuojami kaip fizinio objekto“ (Bernard, 1994, p. 230).

Janulytė savo ruožtu sako:

Mėginu įsivaizduoti tam tikrą nuolat tyloje, „po vandenių“ besitęsiantį garsą ar net ištisą melodiją, kuri ima ir retkarčiais iškyla į paviršių, ir tu niekad nežinai, kurią jos atkarpa išgirsi ir ar sugebėsi įsivaizduoti ją visą. Improvizaciškumo įspūdį greičiausiai sukelia bandymas pamatyti visą objektą iš visų pusių arba taip, lyg jų nė nebūtų. (Janatjeva, 2005–2006)

Pradžioje, kalbant apie įtakas, buvo minėti Xenakis, Varèse'as ir Ligeti. Nors Varèse'o arba Xenakio muzikinė kalba sudaryta iš masių, dydžių, o Ligeti iš linijimo kontinuumo, abi jos yra erdvinės. Tiesą sakant, tarp šių dviejų kompozicinių vizijų nėra priešpriešos. Tai „erdvė, kurią formuoja laikas“, sako Philippe Manoury (Manoury, 2001, p. 3). Justės mąstyme linija yra kontinuali, glisandinė, bet jos tikslas – suvaldyti masę. Jos erdvė yra nuolatiniam tapimo procese. Muzikantai tarytum fosilijos, įšaldomos vaizde, o per šį įvaizdį ir pati muzika tarsi praranda mums įprastą reikšmę: dematerializuotų įvykių muzika tampa nebaigtiniu ir net realiai nepradėtu, tik nuolat tampančiu procesu.

Nuorodos

- ¹ Vilnius, GAIDOS festivalis, Menų spaustuvė, 2010 m. spalio 28 d.; Huddersfield (UK) contemporary music festival, Bate's Mill, 2010 m. lapkričio 28 d.; Berlin (DE), Maerzmusik, Sophiensaele, 2011 m. kovo 26 d.; Amsterdam (NL), Holland festival, Stadsschouwburg / Rabozaal, 2011 m. birželio 7 d.; Warsaw (PL), Warsaw Autumn festival, IMKA theater, 2011 m. rugsėjo 17 d.; Strasbourg (FR), Musica festival, Théâtre National de Strasbourg, Salle Koltès, 2011 m. rugsėjo 23 d.; Klaipėda, festivalis Permainų muzika, Klaipėdos koncertų salė, 2011 m. spalio 11 d.; Roma (IT), Romaeuropa festival, Teatro Palladium, 2011 m. spalio 20 d.; Madrid (ES), Operadhoy festival, 2012 m. balandžio 20 d.; Glasgow (UK), Sonica festival, Tramway, 2012 m. lapkričio 8 d.; Glasgow (UK), Sonica festival, Tramway, 2012 m. lapkričio 9 d.; Sydney (AU) festival, City Recital Hall Angel Place, 2013 m. sausio 12 d.; Vilnius, Kultūros naktis, Nacionalinis dramos teatras, 2013 m. liepos 5 d.; Warsaw (PL), Music Garden festival, 2013 m. liepos 11 d.; Bruxelles (BE), Closing event

of the Lithuanian Presidency of the Council of the European Union, Flagey Center, 2013 m. gruodžio 18 d.

² Iš pokalbio su Juste Janulyte, 2013.

³ Plačiau žr. Gruodytė, 2013.

⁴ Iš pokalbio su Luca Scarcella, 2013 m. gruodžio 18 d.

⁵ Iš pokalbio su Luca Scarcella, 2013 m. gruodžio 18 d.

Literatūra

Ballif, Claude. Varèse, l'infini. In *Silences*, 1985, Nr. 1, p. 5–10.

Bernard, Jonathan W. Voice leading as a Spatial Function in the Music of Ligeti. In *Music analysis*, 1994, Nr. 13: 2–3, p. 227–252.

Demierre, Jacques. Avant-propos, Contrechamps, No. 11. In *Musiques électroniques*. Paris: l'Age d'homme, 1990, p. 5–7.

Dobriakov, Jurij. BMIC'07: Lietuvos muzikos industrijos perspektyvos. In *Lietuvos muzikos link*, 2007, Nr. 15.

Dufourt, Hugues. Musique spectrale. In *Conséquences*. Paris, 1985–1986, Nr. 7–8, p. 289–294.

Gruodytė, Vita. Kvėpuojanti Justės Janulytės muzika. In *Kultūros barai*, 2013, Nr. 9, p. 37–41.

Janatjeva, Veronika. Vanduo ant balto popieriaus lapo. In *Lietuvos muzikos link*, 2005–2006, Nr. 11.

Juocevičiūtė, Goda. Justė Janulytė: Man nerūpi savo muzika skleisti daugiau, nei jos prigimtis pajėgia. In *Lietuvos rytas*, 2010 10 28.

Ligeti, György. Oggi. In *Silences*, No. 1 Musiques contemporaines, 1985, p. 43–46.

Manoury, Philippe. *Va-et-vient (entretiens avec Daniela Langer)*. Paris: Musica falsa, 2001.

Murail, Tristan. Écrire avec le live-electronic. In *Vingt-Cinq Ans de création musicale contemporaine*. Paris: L'Harmattan, 1998, p. 95–103.

Platon. *La République*. Livre III, 401 d. Paris: Garnier, 1958.

Risset, Jean-Claude. *Du songe au son (entretiens avec Matthieu Guillot)*. Paris: L'Harmattan, 2008.

Xenakis, Iannis. *Musique. Architecture*. Paris: Casterman, 1971.